saul bellow

Por Gordon Lloyd Harper, 1965

La entrevista tuvo lugar durante un período de varias semanas. Se inició con algunas conversaciones en mayo de 1965, quedó archivada durante el verano y fue corregida y terminada entre septiembre y octubre. Se realizaron dos sesiones grabadas que dieron por resultado aproximadamente una hora y media de reportaje, pero esto fue sólo una ínfima parte de la atención que Bellow dedicó a esta entrevista. A lo largo de cinco semanas dedicamos una serie de reuniones a la cuidadosa revisión del material original. Como sabía de antemano el esfuerzo que le demandaría, Bellow manifestó auténtico rechazo antes de aceptar el reportaje. No obstante, cuando tomó la decisión de hacerlo, dedicó generosamente gran cantidad de su valioso tiempo a la tarea: casi dos horas por día, por lo menos dos veces y a menudo tres veces por semana, durante el período de cinco semanas. Para entonces la entrevista se había transformado en la oportunidad de decir –en palabras del propio Bellow– algunas cosas que eran importantes pero que hasta ahora no se habían dicho.

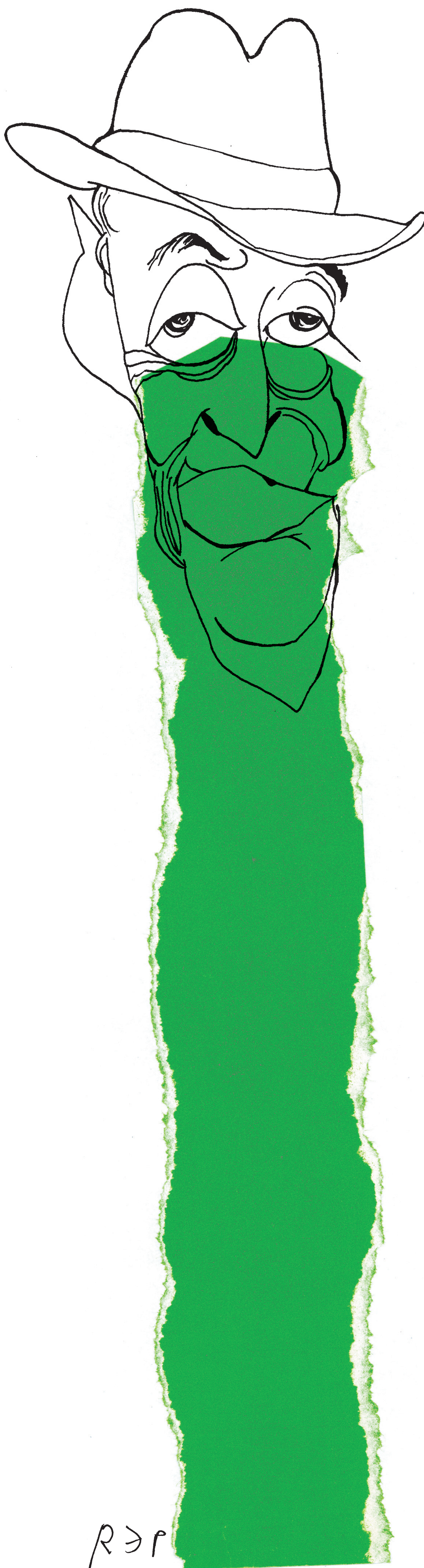
Desde las primeras conversaciones fue eliminada cierta clase de preguntas. El señor Bellow no tenía interés en responder a críticas de su obra que consideraba triviales o estúpidas. Citó un proverbio judío, según el cual un tonto puede arrojar una piedra al agua y diez hombres sabios no la podrán recobrar. Tampoco quiso discutir lo que consideraba sus hábitos personales de escritura, si usaba lapicera o prefería la máquina de escribir, o cuánta presión hacía sobre la página. En opinión de Bellow, para el artista era peligroso, e incluso inmoral, dedicar tan amorosa atención a los cordones de sus zapatos. Por último, hubo ciertas preguntas que llevaron a “espacios demasiados amplios” para los límites de esta entrevista, temas que merecían ser tratados a fondo en otra ocasión.

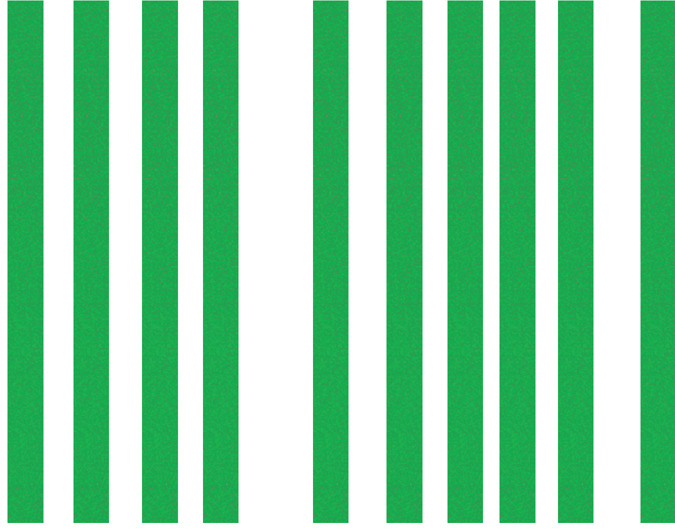
Las dos cintas fueron grabadas en la oficina de Bellow, en el quinto piso del edificio de Ciencias Sociales de la Universidad de Chicago. Aunque espaciosa, su oficina es un ejemplo típico de las oficinas ubicadas en los cuadrángulos principales: la mayor parte del recinto está inmerso en la oscuridad y hay un solo sector bien iluminado ocupado por el escritorio, colocado frente a tres ventanas verticales. Las paredes están cubiertas por bibliotecas de metal verde oscuro, donde Bellow almacena desordenadamente una miscelánea de libros, revistas y correspondencia. Las *Obras Completas* de Rudyard Kipling (“me las regalaron”) comparten el espacio con versiones de nuevas novelas sujetas a revisión y con algunos libros de Bellow, entre ellos las recientes traducciones de *Herzog* al francés y al italiano. Además hay una mesa, un par de máquinas de escribir y varias sillas decrépitas y desparejas desperdigadas de manera aparentemente azarosa. Bellow suele colgar su vistoso sombrero negro de fieltro y su bastón de un perchero de pared colocado detrás de la puerta. En la oficina impera una sensación de desorden general, provocada por los montones de papeles, libros y cartas apilados por todas partes. Al llegar a la puerta, uno puede encontrar a Bellow sentado frente a la máquina de escribir portátil, tipeando rápidamente la respuesta a alguna de las numerosas cartas que recibe diariamente. De vez en cuando entra un secretario y procede a tipear algún proyecto en el rincón más apartado de la oficina.

Durante las dos sesiones de grabación, Bellow estuvo sentado frente a su escritorio, iluminado desde atrás por el resplandeciente sol de la tarde que entraba desde el sur por las tres ventanas verticales. Los ruidos de los automóviles y de las voces humanas –provenientes de la calle 59 y Midway, cuatro pisos más bajo– invadían constantemente la oficina. Bellow escuchaba atentamente las preguntas y con frecuencia daba una respuesta lenta y pausada, que le permitía pensar la frase exacta. Sus respuestas siempre eran serias, aunque imbuidas de su particular sentido del humor. Obviamente lo complacían los divertidos cambios de enfoque con los que generalmente concluía sus respuestas. No obstante, se tomó el trabajo de hacer que sus ideas fueran transparentes para el entrevistador, y preguntó varias veces si había sido claro o si debía explayarse más sobre el tema. Su concentración durante estas sesiones fue agotadora de tan intensa, y ambas cintas concluyen con la confesión de Bellow de estar un poco exhausto.

Después de cada sesión grabada preparamos una transcripción de sus respuestas. Bellow trabajó afanosamente, corrigiendo con pluma y tinta las páginas tipeadas, y posteriormente nos reunimos tres veces más para la revisión completa. Después, hicimos otra copia mecanografiada del resultado y el proceso recomenzó. Todas las correcciones se hacían en presencia del entrevistador, y el efecto de los cambios se probaba en él. Generalmente estas sesiones tenían lugar en la oficina de Bellow o en su departamento con vista al Outer Drive y al lago Michigan. No obstante, una vez la revisión tuvo lugar en Jackson Park en una bella tarde de octubre, y en otra oportunidad la corrección de una versión mecanografiada fue acompañada por un par de cervezas y hamburguesas en un bar local.

Las revisiones fueron de diferente clase. Frecuentemente eran leves cambios de sentido: “Esto es lo que realmente quise decir”. Otras alteraciones estaban destinadas a otorgar mayor precisión al lenguaje utilizado o pertenecían a la naturaleza de las mejoras estilísticas. Por lo demás, todas las partes que Bellow consideró digresiones del tema principal fueron eliminadas. Lo que más lamentó el entrevistador fueron las podas que eliminaron ciertos ejemplos del característico ingenio Bellow: ante ciertos tramos en los que llegó a sentir que “se estaba exhibiendo”, decidió que fueran arrancados del mapa. Por otra parte, cada vez que pudo sustituir un giro inesperadamente coloquial –que con frecuencia otorgaba un rasgo de humor al contexto– por una frase convencionalmente literaria, lo hizo.







Aparte de Dreiser, ¿qué otros escritores norteamericanos le parecen interesantes?

–Me gustan Hemingway, Faulkner y Fitzgerald. Creo que Hemingway fue un hombre que desarrolló un estilo como artista, un estilo de vida que es importante. Con su lenguaje creó un estilo de vida para su generación, un lenguaje al que ciertos ancianos caballeros –por cierto, bastante patéticos– siguen apegados. No creo que Hemingway haya sido un gran novelista. Me gustan más las novelas de Fitzgerald, pero a menudo siento que Fitzgerald no reconocía la diferencia entre ambición de ascenso social e inocencia. Estoy pensando en *El gran Gatsby*.

–Aparte de literatura norteamericana, usted dijo haber leído a los novelistas rusos del siglo XIX con sumo interés. ¿Qué lo atrae particularmente de ellos?

–Bien, los rusos poseen un atractivo carismático instantáneo... si me perdona el "maxweberismo". Sus convenciones les permiten expresar libremente sus sentimientos respecto a la naturaleza y los seres humanos. Nosotros hemos heredado una actitud más restringida y asfixiante hacia las emociones. Tenemos que superar represiones estoicas y puritanas. No tenemos esa franqueza rusa. Nuestro sendero es más angosto.

–¿Qué otros escritores le interesan?

–Siento un interés especial por Joyce; siento un interés especial por Lawrence. No me canso de releer a algunos poetas. No sé dónde ubicarlos dentro de mi esquema teórico; sólo sé que me atraen. Yeats es uno de esos poetas. Hart Crane es otro. Hardy y Walter de la Mare. No sé qué tienen en común... probablemente nada. Sé que la obra de estos hombres es como un imán para mí.

–Antes de la entrevista dijo que prefería no hablar de sus primeras novelas, dado que cree ser una persona diferente de la que era cuando las escribió. ¿Es todo lo que quiere decir al respecto, o le gustaría explicar un poco cómo se produjo el cambio?

–Creo que cuando escribí esos primeros libros era tímido. Todavía experimento la increíble impudicia de presentarme ante el mundo (en parte me refiero al mundo WASP como escritor y artista). Tuve que tocar muchísimas bases, demostrar mis habilidades, presentar mis respetos a las exigencias formales. En suma, tenía miedo de perderme.

–¿Hubo algún otro cambio en su escritura entre *Augie March* y *Herzog*? Usted dijo que había escrito *Augie March* con una gran sensación de libertad, pero imagino que *Herzog* fue un libro muy difícil de escribir.

–Lo fue. Para escribir *Henderson* y *Herzog* tuve que domesticar y restringir el estilo que había desarrollado en *Augie March*. Creo que ambos libros reflejan ese cambio de estilo. Realmente no sabría cómo describirlo. No es que me moleste ocupar mi mente en encontrar la descripción exacta, pero tiene algo que ver con cierta presteza para registrar impresiones originadas en una fuente que apenas conocemos. Supongo que todos llevamos dentro un instigador o un comentarista primitivo, que desde los primeros tiempos nos viene aconsejando y nos viene diciendo qué es el mundo real. Llevo un comentarista dentro de mí. Tengo que prepararle el terreno. De esa fuente salen palabras, frases, sílabas... A veces sólo sonidos, que trato de interpretar, a veces párrafos íntegros, con la puntuación correspondiente. Cuando E. M. Forster dijo: "¿Cómo sé lo que pienso si no veo lo que digo?", tal vez se estaba refiriendo a su comentarista interior. En todos nosotros existe ese instrumento de observación..., al menos en la infancia. Al ver la cara de un hombre, sus zapatos, el color de la luz, la boca de una mujer o tal vez su oreja, uno recibe una palabra, una frase, a veces nada más que una sílaba sin sentido proferida por el comentarista primitivo.



–¿Estos preparativos incluyen la definición de algún concepto general de la obra?

–Bien, no sé exactamente cómo se hace eso. Yo dejo que la novela se haga sola. Trato de evitar las formas comunes de forzamiento y distorsión.Durante mucho tiempo –tal vez desde mediados del siglo XIX– los escritores no han quedado satisfechos con ser simplemente escritores. Han exigido, también, un marco teórico. Casi siempre han sido los teóricos de su propia obra, han creado su propio terreno como artistas y han realizado la exégesis de sus propios libros. Creen que es necesario tomar una posición, no sólo escribir novelas. Anoche estaba leyendo en la cama una colección de artículos escritos por Stendhal. Uno me entretuvo muchísimo, me conmovió. Stendhal decía que los escritores eran muy afortunados en la época de Luis XIV porque nadie los tomaba en serio. Esa oscuridad era muy valiosa. Corneille llevaba muerto varios días cuando a alguien se le ocurrió pensar que su muerte era importante y merecía ser mencionada en la corte. En el siglo XIX, dice Stendhal, habría habido varios homenajes públicos y el funeral de Corneille habría sido cubierto por todos los diarios. Es una gran ventaja que no nos tomen *demasiado* en serio. Algunos escritores se toman excesivamente en serio a sí mismos. Aceptan las ideas del "público culto". Lo que entendemos por "sobrevaloración" del artista existe. Algunos músicos y escritores se dieron cuenta. Stravinsky dice que el compositor debe practicar su oficio tal como lo hace el zapatero. Mozart y Haydn aceptaban encargos: literalmente, componían música por encargo. En cambio, en el siglo XIX el artista esperaba, altivo, la Inspiración. Pero cuando uno se eleva a sí mismo al rango de institución cultural, se mete en graves problemas.

Después está ese desorden moderno menor: la enfermedad de los que viven de la imagen de sí mismos creada por los diarios, la televisión, Broadway, Sardi's, los rumores, o la necesidad de celebridades del público. Hasta los bufones, los que luchan por ganar todos los premios y las estrellas de cine se han pescado el virus. Yo evito esas "imágenes". Anhelo, no la oscuridad absoluta –soy demasiado egoísta para eso–, pero sí la paz..., libre de intrusiones molestas.

–En cierta ocasión dividió la narrativa norteamericana reciente entre lo que denominó los "limpios" y los "sucios". Los primeros, supongo, tienden a ser conservadores y fácilmente optimistas; los segundos serían los eternos "espíritus de contra", los rebeldes, los iconoclastas. ¿Cree que en la narrativa actual siguen existiendo esas dos vertientes?

–Creo que ambas opciones son rudimentarias y lamentables, y aunque sé que es inútil recomendar un camino determinado a otros novelistas, no obstante me siento inclinado a decir: "Abandonen ambos extremos". Son inútiles, infantiles. No es sorprendente que los hombres verdaderamente poderosos de la sociedad –ya sean políticos o científicos– tengan lástima de los escritores y poetas. Nos tienen lástima porque la literatura moderna no da evidencias de que nadie esté pensando nada importante. ¿Qué es el radicalismo de los escritores radicales de hoy? La mayor parte es bohemia de segunda mano, populismo sentimental, D. H. Lawrence con agua, imitación de Sartre. Para los escritores norteamericanos el radicalismo es una cuestión de honor. Deben ser radicales para conservar la dignidad. Creen que su función –una función noble, por otra parte– es decir No, y no sólo muerden la mano que les da de comer (que además les da de comer con cómica abundancia, diría yo) sino cualquier otra mano que se les tienda. Sin embargo, ese radicalismo no sirve para nada. Lo que necesitamos desesperadamente es un radicalismo auténtico, que verdaderamente desafíe a la autoridad. Pero adoptar "la pose" del radicalismo es algo fácil y banal. La crítica radical exige conocimiento, no poses ni eslóganes ni delirios. Los que, en menor medida, conservan su dignidad como artistas hablando mal de la televisión hacen el deleite de los canales televisivos y el público. El verdadero radicalismo exige un trabajo constante..., exige conocimiento. Por otra parte, de los limpios no hay mucho para decir. Son muy lavados.

–Usted dice que la vida moderna es un factor de distracción. ¿Eso se intensifica en la ciudad?

–La cantidad de opiniones que uno se ve obligado a emitir depende de la receptividad del observador. Y si uno es muy receptivo, tendrá que emitir una gran cantidad de opiniones: "¿Qué opina de esto, de aquello, de Vietnam, del planeamiento de la ciudad, de los trenes, de la disposición de la basura, de la democracia, de Platón, del arte pop, de los seguros sociales, del papel de la literatura en la 'sociedad de masas'?". Me pregunto si alguna vez habrá suficiente tranquilidad, dadas las circunstancias modernas, para que nuestro Wordsworth contemporáneo recuerde algo. Me parece que el arte tiene que ver con lograr la quietud en medio del caos. Una quietud que también caracteriza a la plegaria y al ojo del huracán. Creo que el arte tiene que ver con fijar la atención en medio de la distracción. ■

Este fragmento pertenece a la serie Los reportajes de The Paris Review *y se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo.*

VERANO12 juegos

CRUCIGRAMA

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1					■		■				
2				■				■			
3											
4		■		■				■		■	
5	■					■					■
6			■		■	■	■		■		
7	■					■					■
8		■		■				■		■	
9											
10				■				■			
11					■		■				

AYUDAS: AVIO, IRUN, LAON

HORIZONTALES

1. Olmo corpulento y frondoso./ Nombre de los lagos de las vertientes del Pirineo aragonés.
2. Pez marino./ Pájaro./ Interjección para animar al torero.
3. Transmisible por herencia.
4. En el nosticismo, inteligencia eterna.
5. Ciudad de España, fronteriza con Francia./ Pone feo.
6. Símbolo del terbio./ Río de Marruecos.
7. Amole, planta./ Conjunto de flores.
8. Expongo al fuego.
9. Instrumento para medir objetos o longitudes sumamente pequeños (pl).
10. Artículo indeterminante femenino./ Impar./ Aquí.
11. Flor del rosal./ Distraídas.

VERTICALES

1. Número que está entre el siete y el nueve./ Río de la URSS.
2. Interpreta lo escrito./ Acudía./ Terminación de alquinos.
3. Vivir, habitar en un lugar./ Señal que se hace a alguna fruta por un golpe (pl.).
4. Nombre inglés del OVNI.
5. Zanja./ Ciudad de Francia.
6. Equipo, pertrecho./ Niebla baja con hollín.
7. Volcán italiano./ Cortan menudamente con los dientes.
8. Vende postergando el pago.
9. Orilla./ Mezclad un licor con otro, para aumentar o templar la calidad.
10. Percibí olores./ Sufijo que suele significar golpe dado con un objeto./ Conocido juego de mesa.
11. Gas noble./ Hembra del oso (pl.).

RESTAURANTE

Cinco parejas de novios han ido a cenar a un lujoso restaurante. Cada pareja ha pedido una comida diferente y ha sido servido por un mozo (o camarero) diferente. Descubra a partir de las pistas los nombres de los integrantes de cada pareja, qué pidieron como cena y quién se las sirvió.

1. En el esquema Ud. verá unos signos que sirven como pistas. Si dos o más casillas tienen el mismo signo, tienen el mismo valor de verdad: o ambas son prohibiciones, o ambas son aciertos. En cambio, el par de casillas que contienen una, un cuadradito blanco, y la otra, uno negro, tienen valores opuestos: si una es prohibición, la otra es acierto.
2. Carolina y su novio fueron servidos por un mozo cuyo nombre comienza con O.
3. Ni Diana ni Dora son novias de Esteban.
4. Pablo atendió a Claudio y su novia.
5. Dora y su novio tomaron sopa.
6. Juan atendió a Cecilia y su novio.
7. Jorge sirvió tallarines.
8. En al menos dos de las parejas coincide la inicial del novio con la de la novia.
9. Diego y su novia comieron cerdo.
10. Juan no atendió a Carlos y su novia.
11. Omar no sirvió pescado.

		Novia					Camarero					Comida				
		Carolina	Cecilia	Diana	Dora	Esther	Jorge	Juan	Omar	Oscar	Pablo	Cerdo	Pescado	Pollo	Sopa	Tallarines
Novio	Carlos					□										
	Claudio											$				
	Daniel															
	Diego															
	Esteban		#			■									#	
Comida	Cerdo															
	Pescado															
	Pollo															
	Sopa									△						
	Tallarines															
Camarero	Jorge					△										
	Juan															
	Omar	#														
	Oscar															
	Pablo					$										

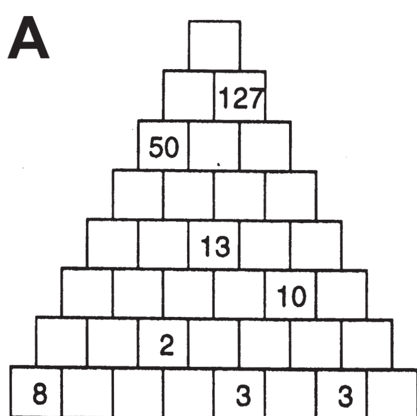


Novio	Novia	Camarero	Comida

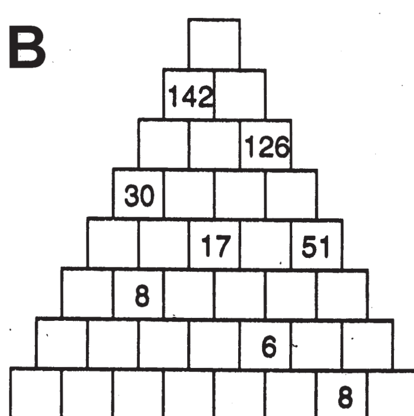
PIRAMIDES NUMERICAS

Complete las pirámides colocando un número de una o más cifras en cada casilla, de modo tal que cada casilla contenga la suma de los dos números de las casillas inferiores. Como ayuda, van algunos ya indicados.

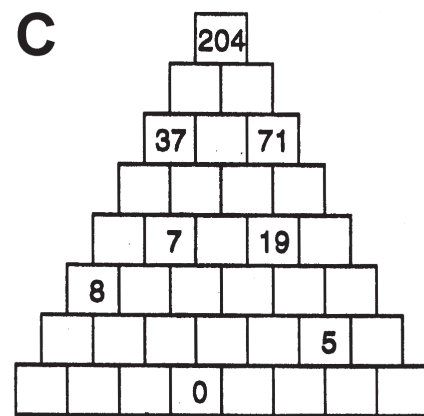
A



B



C



SOLUCIONES

CRUCIGRAMA

O	L	M	A	■	A	■	I	B	O	N
C	E	O	■	A	V	E	■	O	L	E
H	E	R	E	D	I	T	A	R	I	O
O	■	A	■	E	O	N	■	D	■	N
■	I	R	U	N	■	A	F	E	A	■
T	B	■	F	■	■	■	I	■	Z	A
■	A	M	O	L	■	R	A	M	O	■
A	■	A	■	A	S	O	■	E	■	O
M	I	C	R	O	M	E	T	R	O	S
U	N	A	■	N	O	N	■	A	C	A
R	O	S	A	■	G	■	I	D	A	S

RESTAURANTE

Novio	Novia	Camarero	Comida
Carlos	Carolina	Oscar	pescado
Claudio	Dora	Pablo	sopa
Daniel	Diana	Jorge	tallarines
Diego	Cecilia	Juan	cerdo
Esteban	Esther	Omar	pollo

PIRAMIDES NUMERICAS

A.

231
104 127
50 54 73
27 23 31 42
17 10 13 18 24
12 5 5 8 10 14
9 3 2 3 5 5 9
8 1 2 0 3 2 3 6

B.

347
142 205
63 79 126
30 33 46 80
14 16 17 29 51
6 8 8 9 20 31
3 3 5 3 6 14 17
2 1 2 3 0 6 8 9

C.

204
85 119
37 48 71
19 18 30 41
12 7 11 19 22
8 4 3 8 11 11
5 3 1 2 6 5 6
3 2 1 0 2 4 1 5

